

## **SUNT LACRYMÆ RERUM**

**On ne sait pas assez, en général, au prix de quels labeurs la partition d'un grand opéra est produite, et par quelle autre série d'efforts, bien plus pénibles et bien plus douloureux encore, sa présentation au public est obtenue. Le compositeur, obligé de recourir à deux ou trois cents intermédiaires, est un homme prédestiné à souffrir. Ni les influences morales, ni la puissance réelle déguisée sous toutes les formes,**

**Ni l'or ni la grandeur ne le rendent heureux,  
Et ces divinités n'accordent à ses vœux  
Que des biens peu certains, des plaisirs peu tranquilles.**

**On ne voit à l'abri des mille tourments qu'entraîne la composition d'une œuvre musicale que le grand virtuose assez doué pour pouvoir interpréter lui-même ses inspirations. C'est dire assez qu'en un certain genre de musique cet auteur est presque un phénix, et qu'en musique dramatique ou symphonique ou religieuse, exigeant le concours d'une foule d'intelligences animées d'un bon vouloir, ce phénix ne peut exister. Sophocle, dit-on, récitait ses poèmes aux solennités olympiques de la Grèce, et par cette simple récitation exaltait jusqu'à l'enthousiasme, attendrissait jusqu'aux larmes son immense auditoire. Voilà un exemple de l'auteur heureux, puissant, radieux, presque divin ! On l'écoutait, on l'applaudissait, on le devinait à tel**

point, que les quatre cinquièmes de ses auditeurs l'applaudissaient même sans l'entendre.

Essayez donc aujourd'hui de chanter un opéra que vous aurez composé devant le moindre petit auditoire de six mille personnes (car un pareil public, qu'est-il, comparé aux multitudes que les jeux olympiques attiraient ?), aujourd'hui que les compositeurs chantent encore plus mal que les chanteurs de profession ; maintenant que l'on se moque de la lyre à quatre cordes, que l'on exige des orchestres de quatre-vingts musiciens, des chœurs de quatre-vingts voix, à cette heure de communisme insensé où le dernier paltoquet, ayant payé ou sans avoir payé sa place au parterre, prétend avoir le *droit* (j'aime ce vieux mot plus bouffon qu'il n'est long) d'entendre tout ce qui se dit, tout ce qui se chante ou se crie sur la scène, tout ce qui se joue dans les plus mystérieuses catacombes de l'orchestre, tout ce qui se hurle et se vagit dans les replis les plus cachés des chœurs ; aujourd'hui que la foi dans l'art n'existe plus, dans un temps où non-seulement elle ne saurait transporter des hommes, mais où les montagnes elles-mêmes restent sourdes à sa voix et ne répondent à ses pressants appels que par la plus insolente inertie, la plus blasphématoire immobilité !

Non, il faut payer comptant maintenant pour obtenir un succès, et payer cher et souvent. Demandez à nos grands maîtres ce que leur coûte la gloire bon an, mal an, ils ne vous le diront pas, mais ils le savent. Et cette gloire une fois acquise, devenue une propriété incontestée, presque incontestable, croyez-vous qu'elle va leur servir à l'implantation de la foi ? Croyez-vous qu'on va imiter les Athéniens et dire en applaudissant : « Je n'entends rien, mais Sophocle parle, et ce qu'il dit doit être sublime ? » Tout au contraire, à chaque nouvel ouvrage que produisent les Sophocles modernes, c'est à recommencer. Nos modernes Athéniens, qui n'écoutent guère, mais qui entendent néanmoins de toute la longueur de leurs oreilles, n'ont garde, en pareil cas, d'applaudir avec les connaisseurs du

par terre, et rient même, les malheureux ! de l'ardeur de ces savants applaudissements. On a beau leur dire : C'est du Sophocle ! Ils restent immobiles comme des collines ou folâtrant autour du succès comme des agneaux.

Et ce sont ces folâtreries surtout qui sont à craindre. J'aimerais mieux, si j'étais un Sophocle, voir le mont Athos rester ferme et froid devant moi, sourd à toutes mes conjurations, qu'être le centre des rondes joyeuses d'un troupeau d'agneaux parisiens. Que serait-ce s'il s'agissait des béliers et des boucs?... Il n'y a donc, pour dédommager de tant de soins les artistes qui produisent sans songer au prix commercial de leur œuvre, que la satisfaction intime de leur conscience et leur joie profonde en mesurant l'espace qu'ils ont parcouru sur la route du beau. Celui-là fait des centaines de kilomètres et tombe au moment où il croit obtenir le prix ; celui-ci avance davantage sans arriver (car l'idéal ne saurait être atteint), cet autre s'avance moins ; mais tous progressent cependant, et tous préfèrent ce progrès tel quel sous le soleil, et la soif et la fatigue qu'il cause, aux frais abris ouverts, aux boissons enivrantes versées par la popularité, pour les coureurs insoucieux du but inaccessible et qui lui tournent le dos . . . . .

Ajoutons une assez triste observation au sujet de l'indifférence actuelle du public élégant, je ne dirai pas pour l'art, mais pour les entreprises les plus sérieuses du théâtre de l'Opéra. Pas plus à la première qu'à la centième représentation d'un ouvrage, pas plus à huit heures qu'à sept, les propriétaires des premières loges ne sont à leur poste. La curiosité même, ce vulgaire sentiment si puissant sur la plupart des esprits, est impuissante à les entraîner aujourd'hui. L'affiche annoncerait pour le premier acte d'un opéra nouveau un trio chanté par l'ange Gabriel, l'archange Michel et sainte Madeleine en personne, que l'affiche aurait tort, et la sainte et les deux

esprits célestes chanteraient leur trio devant des loges vides et un parterre inattentif, comme de simples mortels. Un autre symptôme non moins inquiétant se manifeste encore; autrefois, dans les entr'actes, le foyer du public était assez généralement préoccupé de l'œuvre nouvelle, qu'il jugeait toujours fort sévèrement; tout le monde disait: C'est détestable, ce n'est pas de la musique, c'est assommant, etc., etc. Aujourd'hui on n'en dit rien du tout; il n'est pas plus question de la partition que de la pièce. On cause à bâtons rompus de la Bourse, des courses du Champ de Mars, des *tables tournantes*, du succès de Tamberlick à Londres, de ceux de mademoiselle Hayes à San-Francisco, du dernier hôpital construit par Jenny Lind, du printemps, de la pousse des feuilles; l'on dit: Je pars pour Bade, je vais en Angleterre, ou à Nice, ou tout simplement à Fontainebleau. Et si quelque spectateur primitif, quelque homme de l'âge d'or s'en vient étourdiment jeter au milieu d'une conversation cette question sangrenue: Eh bien! qu'en pensez-vous? — De quoi? lui répond-on. — De l'opéra nouveau! — Ah!... mais, je n'en pense rien, ou du moins je ne me souviens plus de ce que j'en pensais tout à l'heure. Je n'y ai pas fait grande attention.

Le public semble, à l'égard de l'Opéra, avoir donné sa démission. C'est le tambour-major découragé d'entendre toujours ses virtuoses faire des *ra* pour des *fla*; il a envoyé sa canne au ministre.

Parfois pourtant il se ranime, il se passionne même, et alors c'est avec fureur que ses préventions, ses préjugés, ses engouements, se donnent carrière. A la première représentation d'*Hernani*, de Victor Hugo, au moment où le héros du drame s'écrie: « O vieillard stupide! il l'aime! » un classique, bondissant d'indignation, s'écria: « Est-il possible? *vieil as de pique!* peut-on se moquer à ce point du public? » Aussitôt un romantique, qui avait tout aussi bien entendu, rebondissant d'admi-

ration, répliqua : « Eh bien, *vieil as de pique*, qu'y a-t-il là ? C'est magnifique, c'est la nature prise sur le fait. *Viel as de pique*, bravo ! c'est superbe ! »

Voilà comment on juge la musique au théâtre.

## **SYMPHONIES DE H. REBER**

**STEPHEN HELLER**

En ce temps d'opéras-comiques, d'opérettes, d'opéras de salon, d'opéras en plein air, de musique qui va sur l'eau, d'œuvres utiles enfin destinées à soulager de leur labeur quotidien les gens fatigués de gagner de l'argent, c'est une singulière idée, n'est-ce pas, que de s'occuper d'un compositeur de symphonies? Mais la fantaisie qu'il a eue, lui, ce compositeur, d'écrire des symphonies, est bien plus singulière encore; car où des travaux de ce genre peuvent-ils, chez nous, conduire un musicien? J'ai peur de le savoir. Voici en général ce qui arrive à l'artiste qui a le malheur de succomber à la tentation de produire des œuvres de cette nature. S'il a des idées (et il en faut absolument pour écrire de la musique pure, sans paroles pour suggérer des semblants de phrases, des lieux communs mélodiques, sans aucun accessoire pour amuser les yeux de l'auditeur); donc, s'il a des idées, il doit passer un long temps à les trier, à les mettre en ordre, à bien examiner leur valeur; puis il fait un choix, et il développe avec tout son art celles qui lui ont paru les plus saillantes, les plus dignes de figurer dans son tableau musical.

Le voilà à l'œuvre, le voilà acharné à tisser sa trame musicale; son imagination s'allume, son cœur se gonfle; il tombe en des distractions étranges : quand il a travaillé toute la journée

et qu'à une heure avancée du soir il sent le besoin de respirer l'air, il lui arrive de sortir sans chapeau et une bougie allumée dans la main. Il se couche et ne peut dormir ; le peuple harmonieux des instruments de son orchestre se livre dans son cerveau à des ébats inconciliables avec le sommeil. Alors il trouve ses combinaisons les plus hardies, les plus neuves ; il invente des phrases originales, il imagine les contrastes les plus impossibles à prévoir. C'est l'heure des véritables inspirations, c'est quelquefois aussi celle des déceptions. Si, en effet, après avoir eu une belle idée, après l'avoir bien envisagée sous toutes ses faces, l'avoir ruminée à loisir, il a, comptant sur sa mémoire, la faiblesse de se laisser aller au sommeil, remettant au lendemain le soin de l'écrire, presque toujours il arrive qu'au réveil tout souvenir de la belle idée a disparu. Le malheureux compositeur éprouve alors une torture qu'il faut renoncer à décrire ; il cherche à ressaisir ce fantôme mélodique ou harmonique dont l'apparition l'avait tant charmé, mais c'est en vain, et, s'il en retrouve en sa pensée quelques traits épars, ils sont difformes, sans lien entre eux, et semblent être le résultat d'un cauchemar et non d'un rêve poétique. Il maudit le sommeil : « Si je m'étais levé pour écrire, se dit-il, le fantôme ne m'eût pas échappé ; c'est une fatalité, n'y pensons plus, sortons. » Le voilà marchant tranquillement à quelque distance de sa demeure ; il ne songe pas à sa symphonie, il fredonne en regardant couler l'eau de la rivière, en suivant de l'œil le vol capricieux des oiseaux, quand tout à coup le mouvement de ses pas, coïncidant par hasard avec le rythme de la phrase musicale qu'il avait oubliée, cette phrase lui revient, il la reconnaît. « Ah ! grand Dieu ! s'écrie-t-il, la voilà ! Cette fois, je ne la perdrai pas ! » Il porte vivement la main à sa poche : malheur ! il n'a sur lui ni album ni crayon ; impossible d'écrire. Il chante sa phrase ; tremblant de l'oublier encore, il la rechant, et prend sa course vers sa maison en chantonnant toujours, se heurte contre les passants, se fait dire des injures, redouble de



vitesse, poursuivi par les chiens aboyant sur sa trace, arrive enfin, toujours chantant et avec un air égaré qui épouvante son portier ; il ouvre la porte de son appartement, saisit une feuille de papier, écrit d'une main frémissante la maudite phrase, et tombe, accablé de fatigue et d'anxiété, mais plein de joie ; l'idée est à lui, il l'a prise par les ailes. C'est qu'il faut bien le reconnaître, pour la plupart des compositeurs, il semble qu'ils soient seulement les secrétaires d'un lutin musical qu'ils portent en eux, qui leur dicte ses pensées quand il lui plaît, et dont les plus ardentes sollicitations ne pourraient vaincre le silence quand il a résolu de le garder. De là tant d'irrégularités dans le travail de la composition, tant de caprices de la pensée ; de là ces moments où le secrétaire ne peut écrire assez vite, et ceux où le lutin semble le railler en ne lui dictant que des sottises qu'il n'ose confier au papier.

Je me souviens que, m'étant mis en tête de faire une cantate avec chœurs sur le petit poème de Béranger intitulé le *Cinq mai*, je trouvai assez aisément la musique des premiers vers, mais que je fus arrêté court par les deux derniers, les plus importants, puisqu'ils sont le refrain de toutes les strophes :

Pauvre soldat, je reverrai la France,  
La main d'un fils me fermera les yeux.

Je m'obstinai en vain pendant plusieurs semaines à chercher une mélodie convenable pour ce refrain ; je ne trouvais toujours que des banalités sans style et sans expression. Enfin j'y renonçai ; et par suite la composition de la cantate fut abandonnée. Deux ans après, n'y pensant plus, je me promenais un jour à Rome sur une rive escarpée du Tibre qu'on nomme la *promenade du Poussin* ; m'étant trop approché du bord, la terre manqua sous mes pieds, et je tombai dans le fleuve. En tombant, l'idée que j'allais me noyer me traversa l'esprit ; mais, en m'apercevant après la chute que j'en serais quitte pour un



bain de pieds et que j'étais tout bonnement tombé dans la vase, je me mis à rire et je sortis du Tibre en chantant :

Pauvre soldat, je reverrai la France,

précisément sur la phrase si longuement et si inutilement cherchée deux ans auparavant : « Ah ! m'écriai-je, voilà mon affaire ; mieux vaut tard que jamais ! » Et la cantate s'acheva.

Je reviens à mon symphoniste. Supposons son œuvre terminée : il la relit, l'examine avec attention ; il en est content ; il trouve, lui aussi, *que cela est bon*. A partir de ce moment, le désir d'en faire copier les parties l'obsède, et, après une résistance plus ou moins longue, il finit toujours par y céder. Il dépense en conséquence, pour ces copies, une assez forte somme ; mais quoi ! il faut bien semer pour recueillir ! Cherchons maintenant une occasion pour faire entendre la nouvelle symphonie. Il y a des sociétés musicales possédant toutes un orchestre vaillant et fort capable de bien exécuter de telles œuvres. Hélas ! l'occasion peut-être ne viendra jamais. La symphonie n'est pas demandée ; si l'auteur la propose, elle n'est pas acceptée ; si elle est acceptée, on la trouve trop difficile, le temps manque pour la bien étudier ; si on peut la répéter assez et l'exécuter dignement, le public la trouve d'un style trop sévère et n'y comprend rien ; si, au contraire, le public lui fait bon accueil, deux jours après néanmoins elle est oubliée, et le compositeur demeure Gros-Jean comme devant. S'il s'avise de donner un concert, c'est bien pis : il doit supporter des frais énormes pour la salle, les exécutants, les affiches, etc., et payer en outre un impôt considérable au fermier du droit des hospices. Sa symphonie, entendue une fois, n'en est pas moins rapidement oubliée ; il s'est donné des peines infinies et il a perdu beaucoup d'argent.

S'il ose proposer ensuite à un éditeur de publier sa partition, celui-ci le regarde d'un air étonné, se demandant si le compositeur a perdu la tête, et répond : « Nous avons beaucoup de

choses importantes à publier en ce moment ; la musique d'orchestre se vend fort peu... nous ne pouvons pas... » etc., etc. Alors intervient quelquefois un éditeur hardi qui croit à l'avenir du compositeur, qui court des risques pour arracher une belle œuvre au néant. Cet éditeur se nomme Brandus ou Richaut ; il publie la symphonie, il la sauve, elle ne périra pas tout à fait : elle sera placée dans dix ou douze bibliothèques musicales en Europe, cinq ou six artistes dévoués l'achèteront, elle sera quelque jour écorchée par une société philharmonique de province, et puis... et puis... et puis voilà !

Telles sont les raisons, sans doute, pour lesquelles le nombre des symphonies nouvelles va toujours diminuant. Haydn en écrivit plus de cent, Mozart en laissa dix-sept, Beethoven neuf, Mendelssohn trois, Schubert une. M. Reber a eu un peu plus de courage que ces derniers ; il en a écrit quatre, que l'honorable éditeur Richaut vient de publier en grande partition. Ce sont des symphonies dans la forme classique adoptée par Haydn et par Mozart ; chacune se compose de quatre morceaux, un allegro, un adagio, un scherzo ou un menuet, et un final d'un mouvement vif. Il faut signaler cependant la diversité de caractère des troisièmes morceaux de ces quatre symphonies. Celui de la première (en *ré* mineur) est un scherzo à deux temps, vif, léger, étincelant, dans le genre de ceux de Mendelssohn. Dans la seconde (en *ut*), le scherzo est remplacé par un morceau d'un mouvement un peu animé, à trois temps, de la famille des menuets de Mozart et de Haydn. Le menuet de la troisième (en *mi* bémol) est au contraire un menuet grave, dont le mouvement et le caractère sont précisément ceux de l'air de danse qui dans l'origine porta ce nom. Enfin le troisième morceau de la quatrième (en *sol* majeur) est un scherzo à trois temps brefs, comme les scherzi de Beethoven. De sorte que M. Reber, dans ses symphonies, a donné un spécimen des divers genres de troisièmes morceaux adoptés successivement par les quatre grands maîtres, Haydn, Mozart, Beethoven

et Mendelssohn. Il a de plus réintégré dans la symphonie (et nous l'en félicitons) le menuet lent, le vrai menuet, essentiellement différent du menuet à mouvement rapide de Haydn et de Mozart, et dont celui de l'*Armide*, de Gluck, restera l'admirable modèle. On raconte, à propos de ce morceau, que, Vestris ayant dit à Gluck, au moment des répétitions générales d'*Armide* : « Eh bien, chevalier, avez-vous fait mon menuet? » Gluck lui répondit : « Oui, mais il est d'un style si grand, que vous serez obligé de le danser sur la place du Carrousel. »

Le style mélodique de M. Reber est toujours distingué et pur ; dans quelques parties de ses trios de piano avec instruments à cordes, il offre une tendance à l'archaïsme, il rappelle les formes des maîtres anciens tels que Rameau, Couperin, mais avec une ampleur et une richesse de développements que ces vieux maîtres n'ont pas connues. Il est plus moderne dans ses symphonies. Son harmonie est plus hardie que celle de Haydn et de Mozart, sans indiquer pourtant le moindre penchant pour les discordances féroces, pour le style charivarique systématiquement adopté depuis quatre ou cinq ans par quelques musiciens allemands dont la raison n'est pas bien saine, et qui fait à cette heure l'épouvante et l'horreur de la civilisation musicale.

Quant à l'instrumentation de ses symphonies, elle est soignée, fine, souvent ingénieuse et tout à fait exempte de brutalités. Chaque partie est dessinée avec un soin et un art exquis. L'orchestre est composé comme celui de Mozart ; les instruments à grande voix, tels que les trombones, en sont exclus ; on n'y trouve pas non plus les instruments à percussion, autres que les timbales, ni les modernes instruments à vent. Inutile d'ajouter que la main de l'habile contrepointiste se décèle partout, et que les diverses parties de l'orchestre se croisent, se poursuivent, s'imitent avec une aisance et une liberté d'allures dont la clarté de l'ensemble n'a jamais rien à souffrir. Enfin il me semble qu'un des mérites les plus évidents

de M. Reber est dans la disposition générale de ses morceaux, dans le ménagement des effets et dans l'art si rare de s'arrêter à temps. Sans se renfermer dans des proportions mesquines, il ne va pourtant jamais au delà du point où l'auditeur peut se fatiguer à le suivre, et il semble avoir toujours présent à la pensée l'aphorisme de Boileau :

Qui ne sut se borner ne sut jamais écrire.

Je ne sais si les quatre symphonies de M. Reber ont été exécutées aux concerts du Conservatoire, mais j'en ai entendu deux il y a quelques années dans ces solennités où il est si difficile d'être admis, et l'une et l'autre y obtinrent un brillant succès.

---

Stephen Heller me semble appartenir, lui aussi, à la famille peu nombreuse des musiciens résignés qui aiment et respectent leur art. Il a un grand talent, beaucoup d'esprit, une patience à toute épreuve, une ambition modeste, et des convictions que ses études, ses observations de chaque jour et son bon sens rendent inébranlables. Pianiste très-habile, il compose pour le piano et ne fait point valoir lui-même ses œuvres, ne jouant jamais en public ; il ne leur donne point cet aspect brillant uni à une facilité lâche et plate qui assure le succès de la plupart des œuvres destinées aux salons ; ses productions, où toutes les ressources de l'art moderne du piano sont employées, ne présentent point non plus ce grimoire inabordable qui fait acheter certaines *études* par des gens incapables d'en exécuter quatre mesures, mais désireux de les étaler sur leur piano pour faire croire qu'ils peuvent les jouer. On ne peut reprocher à Heller aucun genre de charlatanisme. Il a même renoncé depuis quelques années à donner des leçons, se privant ainsi de

l'avantage, plus grand qu'on ne pense, d'avoir des élèves pour le prôner. Il écrit tranquillement, à son heure, de belles œuvres, riches d'idées, d'un coloris suave en général, quelquefois aussi très-vif, qui se répandent peu à peu partout où l'art du piano est cultivé d'une façon sérieuse ; sa réputation grandit, il vit tranquille, et les ridicules du monde musical le font à peine sourire. O trop heureux homme !

# **ROMÉO ET JULIETTE**

## **OPÉRA EN QUATRE ACTES DE BELLINI**

**SA PREMIÈRE REPRÉSENTATION AU THÉÂTRE DE L'OPÉRA  
DÉBUTS DE MADAME VESTVALI**

Il existe à cette heure cinq opéras de ce nom dont le drame immortel de Shakspeare est censé avoir fourni le sujet. Rien cependant ne ressemble moins au chef-d'œuvre du poète anglais que les libretti, pour la plupart difformes, mesquins, et quelquefois niais jusqu'à l'imbécillité, que divers compositeurs ont mis en musique. Tous les librettistes ont prétendu néanmoins s'inspirer de Shakspeare et allumer leur flambeau à son soleil d'amour. Pâles flambeaux dont trois sont à peine de petites bougies roses, dont un seul jeta en fumant quelque éclat, et dont l'autre ne peut être comparé qu'au bout de chandelle d'un chiffonnier !

Ce que les tailleurs de libretti français et italiens, à l'exception de M. Romani (qui est, je crois, l'auteur de celui de Bellini), ont fait de l'œuvre shakspearienne dépasse tout ce qu'on peut imaginer de puéril et d'insensé. Ce n'est pas qu'il soit possible de transformer un drame quelconque en opéra sans le modifier, le déranger, le gâter plus ou moins. Je le sais. Mais il y a tant de manières intelligentes de faire ce travail profaneur, imposé par les exigences de la musique ! Par exemple, bien qu'on n'ait pas pu conserver tous les personnages du Ro-

*méo* de Shakspeare, comment n'est-il jamais venu à la pensée de l'un des auteurs arrangeurs de garder au moins un de ceux que tous ils ont supprimés ? Dans les deux opéras français qui se jouaient sur des théâtres où régnait l'opéra-comique, comment ne s'est-on pas avisé de faire paraître ou Mercutio, ou la nourrice, deux personnages si différents des acteurs principaux et qui eussent donné au musicien l'occasion de placer dans sa partition de si piquants contrastes ? En revanche, dans ces deux productions, de mérites si inégaux, plusieurs personnages nouveaux furent introduits. On y trouve un Antonio, un Alberti, un Cébas, un Gennaro, un Adriani, une Nisa, une Cécile, etc. ; et pour quels emplois, pour arriver à quels résultats ?...

Dans les deux opéras français le dénouement est heureux. Les dénouements funestes étaient alors repoussés sur tous nos théâtres lyriques ; on y avait interdit le spectacle de la mort par égard pour l'extrême sensibilité du public. Dans les trois opéras italiens, au contraire, la catastrophe finale est admise. Roméo s'empoisonne, Juliette se donne un petit coup avec un joli petit poignard en vermeil ; elle s'assied doucement sur le théâtre, à côté du corps de Roméo, pousse un petit « ah ! » bien gentil qui représente son dernier soupir, et tout est dit.

Bien entendu que ni Français ni Italiens, pas plus que les Anglais eux-mêmes sur leurs théâtres consacrés au *drame légitime*, n'ont osé conserver dans son intégrité le caractère de Roméo et laisser seulement soupçonner son premier amour pour Rosaline. Fi donc ? supposer que le jeune Montaigu ait pu aimer d'abord une autre que la fille de Capulet ! ce serait indigne de l'idée que l'on se fait de ce modèle des amants, cela le dépoétiserait tout à fait ; le public n'est composé que d'âmes si constantes et si pures !...

Et pourtant combien est profonde la leçon qu'a voulu donner le poète ! Combien de fois ne croit-on pas aimer avant de connaître le véritable amour ! Combien de Roméo sont morts sans l'avoir connu ! Combien d'autres ont senti leur cœur saigner



durant de longues années pour une *Rosaline* séparée de leur âme par des abîmes dont ils ne voulaient pas voir la profondeur !... Combien d'entre eux ont dit à un ami : « *Je me cherche et ne me trouve plus; ce n'est pas Roméo que tu vois, il est ailleurs. Adieu, tu ne saurais m'apprendre le secret d'oublier !* » Combien de fois l'amoureux de *Rosaline* entend-il *Mercutio* lui dire : « *Viens, nous saurons bien te tirer de ce borbier d'amour,* » et répond-il par un sourire d'incrédulité au joyeux philosophe, qui s'éloigne fatigué de la tristesse de *Roméo*, en disant : « *Cette Rosaline au visage pâle et au cœur de marbre le tourmente à tel point qu'il en deviendra fou.* » Jusqu'au moment où, parmi les splendeurs de la fête donnée par le riche *Capulet*, il aperçoit *Juliette*, et à peine a-t-il entendu quelques mots de cette voix émue, qu'il reconnaît l'être tant cherché, que son cœur bondit et se dilate en aspirant la poétique flamme, et que l'image de *Rosaline* s'évanouit comme un spectre au lever du soleil. Et après la fête, errant à l'entour de la maison de *Capulet*, en proie à une angoisse divine, pressentant l'immense révolution qui va s'opérer en lui, il entend l'aveu de la noble fille, il tremble d'étonnement et de joie ; et alors commence l'immortel dialogue digne des anges du ciel :

JULIETTE.

Je t'ai donné mon cœur avant que tu me l'aies demandé, et je voudrais qu'il fût encore à donner.

ROMÉO.

Pour me le refuser ? Est-ce pour cela, mon amour ?

JULIETTE.

Non, pour être franche avec toi et te le donner de nouveau...

ROMÉO.

O nuit fortunée ! nuit divine ! j'ai peur que tout ceci ne soit qu'un rêve ; je n'ose croire à la réalité de tant de bonheur !

Mais il faut se quitter, et le cœur de *Roméo* sent l'étreinte d'une douleur intense, et il dit à l'aimée : « Je ne conçois pas qu'on puisse nous séparer, j'ai peine à comprendre que je doive te quitter, même pour quelques heures seulement. Entends,

parmi les harmonies qui jaillissent au loin, ce long cri douloureux qui s'élève... Il semble sortir de ma poitrine... Vois ces splendeurs du ciel, vois toutes ces lumières brillantes, ne dirait-on pas que les fées ont illuminé leur palais pour y fêter notre amour?... » Et Juliette palpitante ne répond que par des larmes. Et le vrai grand amour est né, immense, inexprimable, armé de toutes les puissances de l'imagination, du cœur et des sens. Roméo et Juliette, qui existaient seulement, vivent aujourd'hui, ils s'aiment...

*Shakspeare! Father!*

Et quand on connaît le merveilleux poème écrit en caractères de flamme, et qu'on lui compare tant de grotesques libretti appelés opéras, qu'on en a tirés, froides rapsodies écrites avec les sucs du concombre et du nénufar, il faut dire :

*Shakspeare! God!*

et songer que l'outrage ne peut l'atteindre.

Des cinq opéras dont j'ai parlé en commençant, le *Roméo* de Steibelt, représenté pour la première fois sur le théâtre Feydeau, le 10 septembre 1793, est immensément supérieur aux autres. C'est une partition, cela existe; il y a du style, du sentiment, de l'invention, des nouveautés d'harmonie et d'instrumentation même fort remarquables, et qui durent paraître à cette époque de véritables hardiesses. Il y a une ouverture bien dessinée, pleine d'accents pathétiques et énergiques, savamment traitée, un très-bel air précédé d'un beau récitatif :

Du calme de la nuit tout ressent les doux charmes,

dont l'andante est d'un tour mélodique expressif et distingué, et que l'auteur a eu l'incroyable audace de finir sur la troisième note du ton sans rabâcher la cadence finale, ainsi que la plupart de ses contemporains.

Cet air a pour sujet la seconde scène du troisième acte du

*Roméo* de Shakspeare, où Juliette, seule dans sa chambre, et mariée dans la journée à Roméo, attend son jeune époux.

« Ferme tes épais rideaux, ô nuit, reine des amoureux mystères; dérobe-les aux yeux indiscrets, et que Roméo s'élance dans mes bras, inaperçu, invisible! — Le bonheur des amants n'a besoin d'être éclairé que par la présence radieuse de l'objet aimé, et c'est la nuit qui lui convient le mieux. — Viens donc, nuit solennelle, matrone au maintien grave, au noir vêtement, guide mes pas dans la lice où je dois trouver mon vainqueur. »

Il faut signaler encore dans l'œuvre de Steibelt un air avec chœur du vieux Capulet, plein de mouvement et d'un caractère farouche :

Oui, la fureur de se venger  
Est un *premier* besoin de l'âme !

La marche funèbre :

Grâces, vertus, soyez en deuil !

et l'air de Juliette, quand elle va boire le narcotique. C'est dramatique, c'est même fort émouvant; mais quelle distance, grand Dieu ! de cette inspiration musicale, si bien ménagée qu'en soit l'intérêt jusqu'à la fin, au prodigieux crescendo de Shakspeare (qui fut le véritable inventeur du crescendo), morceau dont le pendant ne se trouve qu'à la quatrième scène du troisième acte d'*Hamlet*, commençant par ces mots : « Eh bien ! ma mère, que me voulez-vous ? » Quelle marée montante de terreurs que ce long monologue de Juliette :

*What if it be a poison which the friar  
Subtily hath minister'd to have me dead...*

« Mais si c'est du poison que le moine m'a remis pour me donner la mort, dans la crainte du déshonneur qu'attirerait sur lui ce mariage, parce qu'il m'a déjà mariée à Roméo ? J'ai peur ! Non, cela ne saurait être ; c'est un homme d'une sainteté éprouvée : rejetons loin de moi cette odieuse pensée. — Mais si, une fois enfermée dans la tombe, je m'éveille avant que Roméo vienne me délivrer ? Oh ! ce serait horrible ! nul air pur

ne pénétre dans ce redoutable caveau, et j'y serais infailliblement suffoquée avant l'arrivée de mon Roméo. Ou, si je vis, que deviendrai-je dans les ténèbres de la nuit et de la mort, au milieu des terreurs de ce funèbre séjour, qui depuis tant de siècles a reçu les ossements de mes ancêtres; où Tybalt, saignant encore, fraîchement inhumé, pourrit dans son linceul; où, à certaines heures de la nuit, on prétend que les esprits reviennent? Hélas! hélas! si je me réveille avant l'heure, au milieu d'exhalaisons infectes, de gémissements comme ceux de la mandragore qu'on déracine, voix étranges qu'un mortel ne peut entendre sans être frappé de démence! O mon Dieu! entourée de ces épouvantables terreurs, j'en deviendrai folle; mes mains insensées joueront avec les squelettes de mes ancêtres! J'arracherai de son linceul le cadavre sanglant de Tybalt, et dans mon aveugle frénésie, transformant en massue l'un des ossements de mes pères, je m'en servirai pour me briser le crâne. — Oh! il me semble voir l'ombre de Tybalt; il cherche Roméo, dont la fatale épée a percé sa poitrine. — Arrête, Tybalt; arrête! Roméo! Roméo! Roméo! voilà le breuvage! Je bois à toi! »

La musique, j'ose le croire, peut aller jusque-là; mais quand y est-elle allée, je ne sais. En entendant à la représentation ces deux terribles scènes, il m'a toujours semblé sentir mon cerveau tournoyer dans mon crâne et mes os craquer dans ma chair... et je n'oublierai jamais ce cri prodigieux d'amour et d'angoisse qu'une seule fois j'entendis :

*Romeo! Romeo! — Here's drink! — I drink to thee!*

Et vous voulez qu'après avoir connu de telles œuvres, éprouvé de telles impressions, on prenne au sérieux vos petites passions tièdes, vos petits amours de cire à mettre sous un bocal... Vous voulez que ceux qui ont vécu toute leur vie dans les contrées où rêvent ces grands lacs océaniens, où s'élèvent fières et verdoyantes ces forêts vierges de l'art, puissent s'accommoder de vos petits parterres, de vos bordures de buis taillées carrément, de vos bocaux où nagent de petits poissons rouges, ou de vos mares remplies de crapauds! Pauvres faiseurs de petits opéras!...

L'autre partition française portant le titre de *Roméo et Juliette*, et presque inconnue aujourd'hui, est, malheureusement pour notre amour-propre national, de Dalayrac. L'auteur de l'abominable livret eut l'esprit de ne pas se nommer. Cela est misérable, plat, bête, en tout et partout. On dirait d'une œuvre composée par deux imbéciles qui ne connaissent ni la passion, ni le sentiment, ni le bon sens, ni le français, ni la musique.

Dans ces deux opéras, au moins le rôle de *Roméo* est écrit pour un homme. Les trois *maestri* italiens ont, au contraire, voulu que l'amant de *Juliette* fût représenté par une femme. C'est un reste des anciennes mœurs musicales de l'école italienne. C'est le résultat de la préoccupation constante d'un sensualisme enfantin. On voulait des femmes pour chanter des rôles d'amants, parce que dans les duos deux voix féminines produisent plus aisément les séries de tierces, chères à l'oreille italienne. Dans les anciens opéras de cette école, on ne trouve presque pas de rôles de basses; les voix graves étaient en horreur à ce public de sybarites, friands des douceurs sonores comme les enfants le sont des sucreries.

L'opéra de Zingarelli a joui d'une vogue assez longue en France et en Italie. C'est une musique tranquille et gracieuse; on n'y voit pas plus de traces des caractères shakspeariens, pas plus de prétentions à exprimer les passions des personnages que si le compositeur n'eût pas compris la langue à laquelle il adaptait ses mélodies. On cite toujours un air de *Roméo* : « *Ombra adorata,* » air célèbre qui suffit pendant longtemps pour attirer le public au Théâtre-Italien de Paris et pour lui faire supporter le froid ennui de tout le reste de l'œuvre. Ce morceau est gracieux, élégant et fort bien conduit dans son ensemble; la flûte y fait entendre de jolis petits traits qui dialoguent heureusement avec des fragments de la phrase vocale. Tout est presque souriant dans cet air. *Roméo* qui va mourir y exprime sa joie de retrouver bientôt *Juliette*, et de jouir des pures délices de l'amour au séjour bienheureux :

*Nel fortunato Eliso  
Avrà contenti il cor.*

Juliette chante des morceaux mélangés d'accents vrais et de bouffonneries musicales. Dans un grand air, par exemple, elle s'écrie : « Qu'il n'est pas une âme aussi accablée de maux que la sienne. »

*Non v'è un alma a questo eccesso  
Sventurata al par di me.*

Puis elle se recueille un instant, et partant *con brio*, vocalise *sans paroles* de longues séries de triolets de l'effet le plus joyeux, et dont les facéties des premiers violons augmentent encore l'*allegria*.

Quant au duo final, à la scène terrible où Juliette, qui croyait toucher au bonheur, apprend que Roméo est empoisonné, assiste à son agonie, et meurt enfin sur son corps, rien de plus calme que ces angoisses, rien de plus charmant que ces convulsions; c'est le cas ou jamais de dire, comme Hamlet : « *They do but jest, poison in jest*. Ils ne font que plaisanter, c'est du poison pour rire. »

Du *Roméo* de Vaccaï on n'exécute plus guère que le troisième acte, généralement cité comme un morceau plein de passion et d'une belle couleur dramatique. Je l'ai entendu à Londres, et je n'y ai vu, je l'avoue, ni couleur ni passion. Les deux amants s'y désespèrent encore d'une façon fort calme. *They do but jest, poison in jest*. Je ne sais s'il est vrai que ce troisième acte soit celui qui forme maintenant le quatrième de l'opéra de Bellini qu'on vient de représenter à l'Opéra, je ne l'ai pas reconnu. On trouvait, disait-on il y a quelques semaines, le dernier acte de Bellini *trop faible*. Le poison y semblait trop *in jest*... Il faut que cela soit prodigieux. Je l'entendis à Florence il y a vingt-cinq ans, et je n'ai conservé du dénouement aucun souvenir.

Ce *Roméo*, cinquième du nom, bien qu'il soit l'une des plus médiocres partitions de Bellini, contient de jolies choses et



un finale plein d'élan, où se déploie une belle phrase chantée à l'unisson par les deux amants. Ce passage me frappa le jour où je l'entendis pour la première fois au théâtre de la Pergola. Il était bien rendu de toutes façons. Les deux amants étaient séparés de force par leurs parents furieux ; les Montaigus retenaient Roméo, les Capulets Juliette ; mais au dernier retour de la belle phrase :

Nous nous reverrons au ciel !

s'échappant tous les deux des mains de leurs persécuteurs, ils s'élançaient dans les bras l'un de l'autre et s'embrassaient avec une fureur toute shakspearienne. A ce moment on commençait à croire à leur amour. On s'est bien gardé à l'Opéra de risquer *cette hardiesse* ; il n'est pas décent en France que deux amants sur un théâtre s'embrassent ainsi à corps perdu. Cela n'est pas convenable. Autant qu'il m'en souviennne, le doux Bellini n'avait employé dans son *Roméo* qu'une instrumentation modérée. Il n'y avait mis ni tambour ni grosse caisse ; son orchestre a été pourvu à l'Opéra de ces deux auxiliaires de première nécessité. Puisqu'il y a des scènes de guerre civile dans le drame, l'orchestre peut-il se passer de tambour ? et peut-on chanter et danser aujourd'hui sans grosse caisse ? Pourtant, au moment où Juliette se traîne aux pieds de son père en poussant des cris de désespoir, la grosse caisse, frappant imperturbablement les temps forts de la mesure avec une pompeuse régularité, produit, il faut l'avouer, un effet d'un comique irrésistible. Comme son bruit domine tout et attire l'attention, on ne pense plus à Juliette, et l'on croit entendre une musique militaire marchant en tête d'une légion de la garde nationale.

Les airs de danse intercalés dans la partition de Bellini n'ont pas une bien grande valeur ; ils manquent de charme et d'entrain. Un andante pourtant a fait plaisir : c'est celui qui a pour thème l'air de la *Straniera* :

*Meco tu vieni, ô misera.*



l'une des plus touchantes inspirations de Bellini. On danse là-dessus... Mais quoi ! on danse sur tout. On fait tout sur tout.

Les costumes n'offrent rien de remarquable; celui de Lorenzo seul a été fort remarqué; c'est une houppelande fourrée de martre. Le bon Lorenzo est vêtu comme un Polonais. Il faisait donc bien froid à Vérone dans ce temps-là?... Marié, qui remplissait ce rôle fourré, était enrhumé (*it is the cause*). Il a eu plusieurs accidents vocaux. Gueymard est un Thybald très-énergique. Madame Gueymard a chanté d'une façon musicale et avec sa voix d'or le rôle de Juliette. La débutante, madame Vestvali, est une grande et belle personne dont la voix de contralto, très-étendue au grave, est dépourvue d'éclat dans le médium. Sa vocalisation est peu aisée, et l'attaque du son, dans l'octave supérieure surtout, manque parfois de justesse. Elle a joué Roméo avec beaucoup de... dignité.

La scène du tombeau, représentée par les grands artistes anglais, restera comme la plus sublime merveille de l'art dramatique. A ce nom de Roméo, qui s'exhale faiblement des lèvres de Juliette renaissante, le jeune Montaigu, frappé de stupeur, demeure un instant immobile; un second appel plus tendre attire son regard vers le monument, un mouvement de Juliette dissipe son doute. Elle vit ! il s'élance sur la couche funèbre, en arrache le corps adoré en déchirant voiles et linceul, l'apporte sur l'avant-scène, le soutient debout entre ses bras. Juliette tourne languissamment ses yeux ternes autour d'elle, Roméo l'interpelle, la presse dans une étreinte éperdue, écarte les cheveux qui cachent son front pâle, couvre son visage de baisers furieux, éclate en rires convulsifs; dans sa joie déchirante, il a oublié qu'il va mourir. Juliette respire. Juliette ! Juliette !... Mais une douleur affreuse l'avertit; le poison est à l'œuvre et lui ronge les entrailles !... « *O potent poison ! Capulet ! Capulet ! grâce !* » Il se traîne à genoux, délirant, croyant voir le père de Juliette qui vient la lui ravir encore...

Cette même scène, dans l'opéra nouveau devient ceci :

Des gradins sont pratiqués de chaque côté du tombeau de Juliette, afin qu'elle puisse en descendre commodément et dé-  
cemment. Elle en descend en effet, et s'avance à pas comptés  
vers son amant immobile. Et les voilà qui s'entretiennent de  
leurs petites affaires, et s'expliquent bien des choses fort tran-  
quillement.

ROMÉO.

Que vois-je!

JULIETTE.

Roméo!

ROMÉO.

Juliette vivante!

JULIETTE.

D'une mort apparente

Le réveil *en ce jour*

A ton amour va donc me rendre!

ROMÉO.

*Dis-tu vrai?*

JULIETTE.

Lorenzo n'a-t-il pu te l'apprendre?

ROMÉO.

Sans rien savoir, sans rien comprendre,

J'ai cru *pour mon malheur* te perdre sans retour.

.....

*Are there no stones in heaven?*

Non, il n'y a pas de carreaux au ciel. La question d'Othello  
est oiseuse. Non, il n'y a rien de beau, il n'y a rien de laid, il  
n'y a ni vrai, ni faux, ni sublime, ni absurde : tout est égal.  
Le public le sait bien, lui, ce modèle d'indifférence impassible.

Calmons-nous... Au point de vue de l'art... (il n'est pas  
question d'art) au point de vue des intérêts pécuniaires de  
l'Opéra, nous croyons que le directeur de ce beau grand  
théâtre, en engageant madame Vestvali et en mettant en scène  
le *Roméo* de Bellini, a fait une mauvaise affaire.

*Let us sleep!*

*I can no more...*

## A PROPOS D'UN BALLET DE FAUST

### UN MOT DE BEETHOVEN

L'idée de faire danser Faust est bien la plus prodigieuse qui soit jamais entrée dans la tête sans cervelle d'un de ces hommes qui touchent à tout, profanent tout sans méchante intention, comme font les merles et les moineaux des grands jardins publics, prenant pour perchoir les chefs-d'œuvre de la statuaire. L'auteur du ballet de *Faust* me paraît cent fois plus étonnant que le marquis de Molière occupé à mettre *en madrigaux toute l'histoire romaine*. Quant aux musiciens qui ont voulu faire chanter les personnages du célèbre poëme, il faut leur pardonner beaucoup, parce qu'ils ont beaucoup aimé et aussi parce que ces personnages appartiennent de droit à l'art de la rêverie, de la passion, à l'art du vague, de l'infini, à l'art immense des sons.

De combien de dédicaces Goethe l'olympien a été affligé ! Combien de musiciens lui ont écrit : « O toi ! » ou simplement : « O ! » auxquels il a répondu ou dû répondre : « Je suis bien reconnaissant, monsieur, que vous ayez daigné illustrer un poëme qui, sans vous, fût demeuré dans l'obscurité, etc. » Il était railleur, le dieu de Weimar, si mal nommé pourtant par je ne sais qui le Voltaire de l'Allemagne. Une seule fois il trouva son maître dans un musicien. Car, cela paraît prouvé mainte-

nant, l'art musical n'est pas aussi abrutissant que les gens de lettres ont longtemps voulu le faire croire, et depuis un siècle il y a eu, dit-on, presque autant de musiciens spirituels que de sots lettrés.

Or donc, Goethe était venu passer quelques semaines à Vienne. Il aimait la société de Beethoven, qui venait d'*illustrer* réellement sa tragédie d'*Egmont*. Errant un jour au Prater avec le Titan mélancolique, les passants s'inclinaient avec respect devant les deux promeneurs, et Goethe seul répondait à leurs salutations. Impatienté à la fin d'être obligé de porter si souvent la main à son chapeau : « Que ces braves gens, dit Goethe, sont fatigants avec leurs courbettes ! — Ne vous fâchez pas, *Excellence*, répliqua doucement Beethoven, c'est peut-être moi qu'ils saluent. »

# TO BE OR NOT TO BE

## PARAPHRASE

Être ou ne pas être, voilà la question. Une âme courageuse doit-elle supporter les méchants opéras, les concerts ridicules, les virtuoses médiocres, les compositeurs enragés, ou s'armer contre ce torrent de maux, et, en le combattant, y mettre un terme? Mourir, — dormir, — rien de plus. Et dire que par ce sommeil nous mettons fin aux déchirements de l'oreille, aux souffrances du cœur et de la raison, aux mille douleurs imposées par l'exercice de la critique à notre intelligence et à nos sens! — C'est là un résultat qu'on doit appeler de tous ses vœux. — Mourir, — dormir, — dormir, — avoir le cauchemar peut-être. — Oui, voilà le point embarrassant. Savons-nous quelles tortures nous éprouverons en songe, dans ce sommeil de la mort, après que nous aurons déposé le lourd fardeau de l'existence, quelles folles théories nous aurons à examiner, quelles partitions discordantes à entendre, quels imbéciles à louer, quels outrages nous verrons infliger aux chefs-d'œuvre, quelles extravagances seront prônées, quels moulins à vent pris pour des colosses?

Il y a là de quoi faire réfléchir; c'est cette pensée qui rend les

feuilletons si nombreux et prolonge la vie des malheureux qui les écrivent.

Qui, en effet, voudrait supporter la fréquentation d'un monde insensé, le spectacle de sa démente, les mépris et les méprises de son ignorance, l'injustice de sa justice, la glaciale indifférence des gouvernants? Qui voudrait tourbillonner au souffle du vent des passions les moins nobles, des intérêts les plus mesquins prenant le nom d'amour de l'art, s'abaisser jusqu'à la discussion de l'absurde, être soldat et apprendre à son général à commander l'exercice, voyageur et guider son guide qui s'égare néanmoins, lorsqu'il suffirait pour se délivrer de cette tâche humiliante d'un flacon de chloroforme ou d'une balle à pointe d'acier? Qui voudrait se résigner à voir dans ce bas monde le désespoir naître de l'espoir, la lassitude de l'inaction, la colère de la patience, n'était la crainte de quelque chose de pire par delà le trépas, ce pays ignoré d'où nul critique n'est encore revenu?... Voilà ce qui ébranle et trouble la volonté... — Allons, il n'est pas même permis de méditer pendant quelques instants; voici la jeune cantatrice Ophélie, armée d'une partition et grimaçant un sourire. — Que voulez-vous de moi? des flatteries, n'est-ce pas? toujours, toujours. — Non, monseigneur; j'ai de vous une partition que depuis longtemps je désirais vous rendre. Veuillez la recevoir, je vous prie. — Moi! non certes, je ne vous ai jamais rien donné. — Monseigneur, vous savez très-bien que c'est vous qui m'avez fait ce don, et les paroles gracieuses dont vous l'avez accompagné en ont encore relevé le prix. Reprenez-le, car, pour un noble cœur, les dons les plus précieux deviennent sans valeur du moment où celui qui les a faits n'a plus pour nous que de l'indifférence. Tenez, monseigneur. — Ah! vous avez du cœur? — Monseigneur? — Et vous êtes cantatrice? — Que veut dire Votre Altesse? — Que si vous avez du cœur et si vous êtes cantatrice, vous devez interdire toute communication entre la cantatrice et la femme de cœur. — Quel commerce sied mieux pourtant à

l'une que celui de l'autre? — Tant s'en faut; car l'influence d'un talent comme le vôtre aura plutôt perverti les plus nobles élans du cœur, que le cœur n'aura donné de la noblesse aux aspirations du talent. Ceci passait autrefois pour un paradoxe; mais c'est aujourd'hui un fait dont la preuve est acquise. Il fut un temps où je vous admirais. — En effet, monseigneur, vous me l'avez fait croire. — Vous avez eu tort de me croire. Mon admiration n'avait rien de réel. — Je n'en ai été que plus trompée. — Allez vous enfermer dans un cloître. Quelle est votre ambition? Un nom célèbre, beaucoup d'argent, les applaudissements des sots, un époux titré, le nom de duchesse. Oui, oui, elles rêvent toutes d'épouser un prince. Pourquoi vouloir donner le jour à une race d'idiots? — Ayez pitié de lui, ciel miséricordieux! — Si vous vous mariez, je vous donnerai pour dot cette vérité désolante : qu'une femme artiste soit froide comme la glace, pure comme la neige, elle n'échappera point à la calomnie. Allez au couvent. Adieu; ou s'il vous faut absolument un mari, épousez un crétin, c'est ce que vous avez de mieux à faire; car les hommes d'esprit savent trop bien les tourments que vous leur réservez. Allez au couvent, sans tarder. Adieu. — Puissances célestes, rendez-lui la raison! — J'ai aussi entendu parler de toutes vos coquetteries vocales, de vos plaisantes prétentions, de votre sotte vanité. Dieu vous a donné une voix, vous vous en faites une autre. On vous confie un chef-d'œuvre, vous le dénaturez, vous le mutiliez, vous en changez le caractère, vous l'affublez de misérables ornements, vous y faites d'insolentes coupures, vous y introduisez des traits grotesques, des arpèges risibles, des trilles facétieux; vous insultez le maître, les gens de goût, et l'art, et le bon sens. Allez, qu'on ne m'en parle plus. Au couvent! au couvent! » (Il sort.)

La jeune Ophélie n'a pas tout à fait tort, Hamlet a bien un peu perdu la tête. Mais on ne s'en apercevra pas dans notre monde musical, où tout le monde à cette heure est complètement fou. D'ailleurs, il a des instants lucides, ce pauvre prince



de Danemark; il n'est fou que lorsque le vent souffle du nord-nord-ouest ; quand le vent est au sud, il sait très-bien distinguer un aigle d'une buse.

## L'ÉCOLE DU PETIT CHIEN

*L'école du petit chien* est celle des chanteuses dont la voix extraordinairement étendue dans le haut, leur permet de lancer à tout bout de chant des contre-*mi* et des contre-*fa* aigus, semblables, pour le caractère et le plaisir qu'ils font à l'auditeur, au cri d'un king's-charles dont on écrase la patte. Madame Cabel, il faut le reconnaître, à l'époque où elle pratiquait ce système de chant, atteignait toujours son but. Quand elle visait un *mi* ou un *fa*, et même un *sol* suraigu, c'était un *sol*, un *fa* ou un *mi* qu'elle touchait; mais on ne lui en savait aucun gré; tandis que ses élèves, ou imitatrices ne parvenant d'ordinaire qu'au *ré* dièze s'il s'agit du *mi*, ou au *mi* s'il s'agit du *fa*, excitent toujours ainsi des transports d'admiration frénétiques. Cette injustice et cette injustesse ont fini par dégoûter madame Cabel de son école. C'était fait pour cela. Maintenant elle se borne à chanter comme une femme charmante qu'elle est, et ne songe plus à imiter ni les petits chiens ni les oiseaux.

FIN

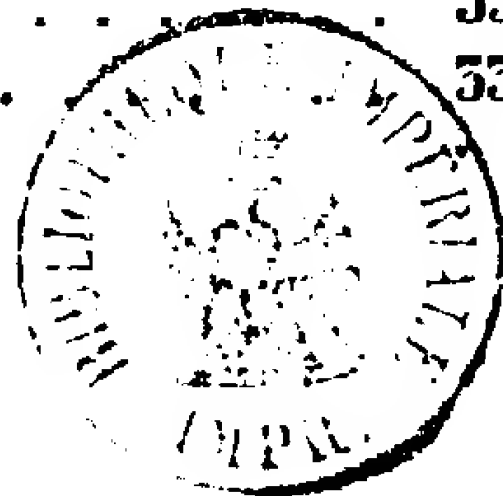


## TABLE DES MATIÈRES

---

Musique. . . . .	1
Étude critique des symphonies de Beethoven. . . . .	15
Quelques mots sur les trios et les sonates de Beethoven. . . . .	60
<i>Fidelio</i> , opéra en trois actes de Beethoven; sa représentation au Théâtre-Lyrique. . . . .	65
Beethoven dans l'anneau de Saturne, les médiums. . . . .	83
Les appointements des chanteurs. . . . .	88
Sur l'état actuel de l'art du chant dans les théâtres lyriques de France et d'Italie, et sur les causes qui l'ont amené; les grandes salles, les claqueurs, les instruments à percussion. . . . .	89
Les mauvais chanteurs, les bons chanteurs, le public, les claqueurs. . . . .	105
<i>L'Orphée</i> de Gluck, au Théâtre-Lyrique. . . . .	108
Lignes écrites quelque temps après la première représentation d' <i>Orphée</i> . . . . .	122
<i>L'Alceste</i> d'Euripide, celles de Quinault et de Calsabigi; les partitions de Lulli, de Gluck, de Schweizer, de Guglielmi et de Handel sur ce sujet. . . . .	150
Reprise de <i>l'Alceste</i> de Gluck, à l'Opéra. . . . .	198
Les instruments ajoutés par les modernes aux partitions des maîtres anciens. . . . .	214

Les sons hauts et les sons bas, le haut et le bas du clavier. . . . .	216
Le <i>Freyschütz</i> de Weber. . . . .	219
<i>Obéron</i> , opéra fantastique de Ch. M. Weber; sa première représentation au Théâtre-Lyrique. . . . .	225
<i>Abou-Hassan</i> , opéra en un acte du jeune Weber; l' <i>Enlèvement au sérail</i> , opéra en deux actes du jeune Mozart; leur première représentation au Théâtre-Lyrique. . . . .	239
Moyen trouvé par M. Delsarte d'accorder les instruments à cordes sans le secours de l'oreille. . . . .	244
La <i>Musique à l'église</i> , par M. Joseph d'Ortigue. . . . .	246
Mœurs musicales de la Chine. . . . .	252
A MM. les membres de l'Académie des beaux-arts de l'Institut. . . .	259
Le diapason. . . . .	278
Les temps sont proches. . . . .	289
Concerts de Richard Wagner, la musique de l'avenir. . . . .	291
<i>Sunt Lacrymæ rerum</i> . . . . .	304
Symphonies de H. Reber, Stephen Heller. . . . .	309
<i>Roméo et Juliette</i> , opéra en quatre actes de Bellini; sa première repré- sentation au théâtre de l'Opéra; débuts de madame Vestvali. . . .	317
A propos d'un ballet de <i>Faust</i> ; un mot de Beethoven. . . . .	348
<i>To be or not to be</i> , paraphrase. . . . .	350
L'école du petit chien. . . . .	354



FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.